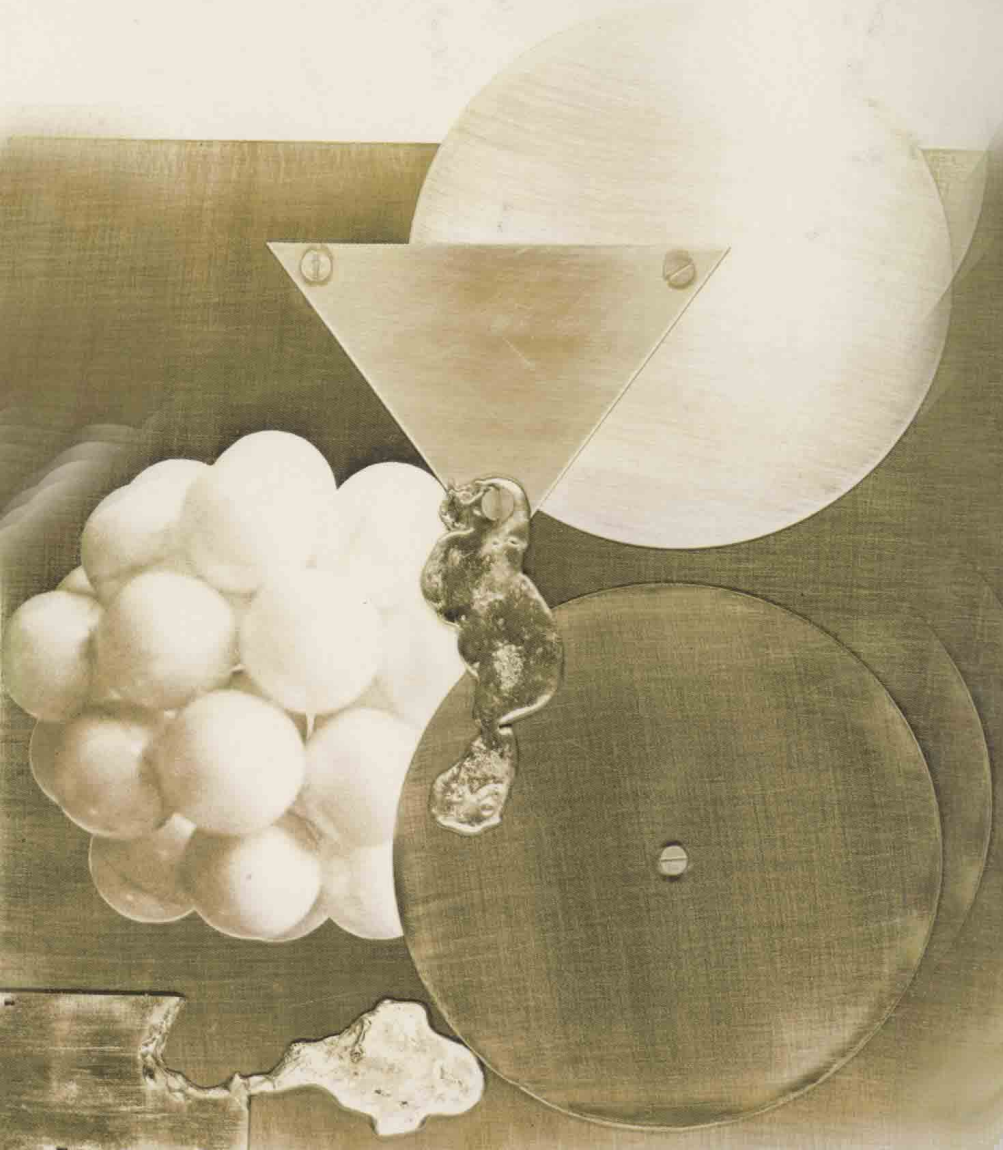
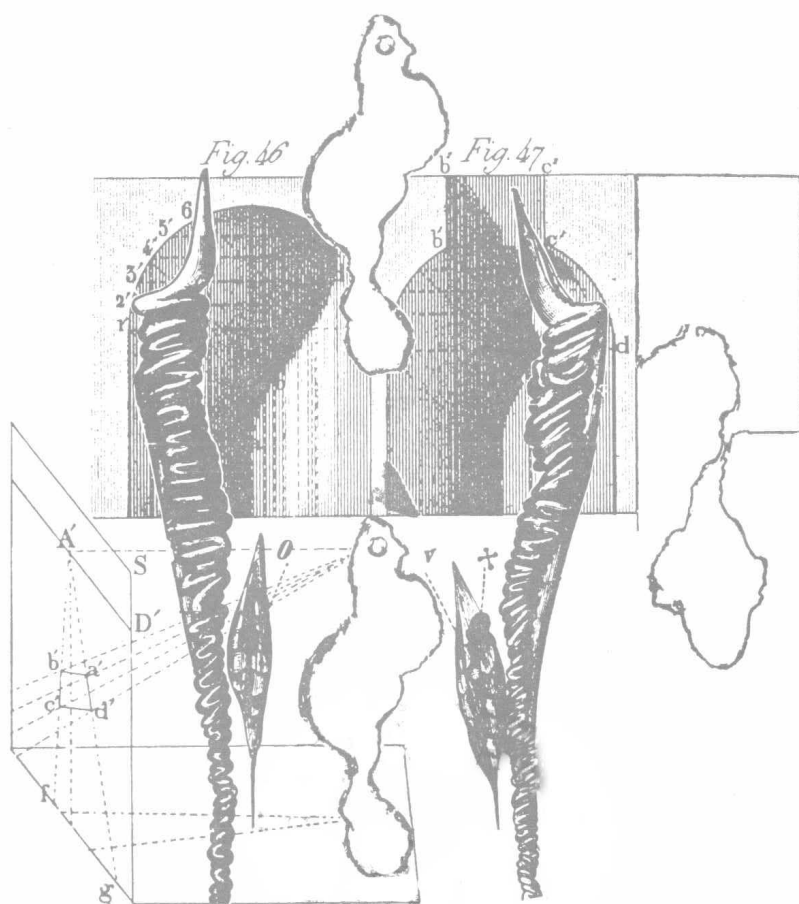


詩的リズム・続篇

菅谷規矩雄 音数律に関するノート



菅谷規矩雄



詩のリズム・統篇

——音数律に関するノート——

一九七八年三月一五月初版発行

著者 菅谷規矩雄

発行者 大和岩雄

発行所 大和書房

東京都文京区関口一―三三

郵便番号 一―二

電話 (〇三)四五―

振替 東京六六四二二七

本文製版 国際文化交易

本文印刷 東光印刷

製本 ナショナル製本

装丁者 長尾信

©1978 Kikuo Sugaya

落丁・乱丁はおとりかえします

1385—990560—4406

詩のリズム・統篇——目次

一、定型とヴィジョン——萩原朔太郎の「リズム」—— 7

二、うた日記前後——森鷗外の詩—— 49

三、四三調の結句について——茂吉説の検討—— 81

四、牡丹の句——字余り論—— 109

五、近世七五調——道行体—— 143

六、音脚説批判—— 163

七、星めぐりの歌など——宮沢賢治歌曲集—— 187

八、声の行方、歌の両極—— 203

九、等時拍、音数律、リズム——その一—— 217

十、等時拍、音数律、リズム——その二—— 247

参考文献—— 275

あとがき—— 279

目次詳細

詩的リズム・続篇

音数律に関するノート

一、定型とヴァージョン——萩原朔太郎の「リズム」

§ 1 竹の纖毛

音数律に関するノートを書きすすめるあいだ、わたしは詩のリズムを論ずるうえであえて「音韻」の問題を捨象するという態度を保持しようと試みたので、当然ながら、さしあたっての発言を保留することになった側面がある。二、三の点について、メモふうに記しておこうとおもう。

那珂太郎は、いぜん岡井隆が萩原朔太郎の詩《竹》（光る地面に竹が生え）を論じた折に、作中の語「纖毛」をセンモウとよんでいたことに眼をとめ、これはワタゲとよむべきだとし、岡井にかぎらず研究者や批評家が、「いささかの疑念も挟まず『せんまう』とこれをよむのに、しばしば私は割りきれぬ思ひを味はされてきてゐる」と、ぐちっぼくのべている。さらにはそれをもとに、現代の詩人や詩論家の「詩以外の何かのために詩そのもの、言葉そのものは軽視してほとんど素通りするといふ、感性の粗放さ」とやらにたいして、八ッ当り的な批難をむけてもいた。

(註) 岡井隆 律とモチーフ ユリイカ70年2月号

那珂太郎 音韻・リズムをめぐって ユリイカ72年4月増刊号

岡井はその後とくに反論を書いてはいないので、わたしがここで那珂の説にたちいっても、差出口ということにもなるまい。(註——その後、岡井は「公評」一九七五年九月号に《自然について——萩原朔太郎の詩にふれながら》を発表した。) 那珂はじぶんの主張に「言葉のいのちの肉質といふべき音韻に対する意識」をかけているというのだが、はたしてそれはかれが自負するほどの根拠をもちえているのか。せいぜい私的な趣味を語ったまでのことではないのか。

便宜上、まず朔太郎の《竹》を引用しておくことにする——

光る地面に竹が生え、

青竹が生え、

地下には竹の根が生え、

根がしだいにほそらみ、

根の先より繊毛が生え、

かすかにけぶる繊毛が生え、

かすかにふるえ。

かたき地面に竹が生え、

地上にするどく竹が生え、

まつしぐらに竹が生え、
凍れる節節りんりと、
青空のもとに竹が生え、
竹、竹、竹が生え。

§ 2 那珂太郎の説

那珂が第一に依拠しているのは、物的証拠なるものである——すなわち、昭和四年刊の《現代詩人全集》第九卷では織毛にわたげとルビがふられており、これは自選集だから作者自身の意向によるものとみるほかない、という。しかしそれは那珂みずからみとめるごとく（語るにおちるといおうか）「少くとも昭和四年に自作を選びだした時点では……『わたげ』とよませたかった」ことをしめす以上ではない。では、はたして、（昭和四年当時の）朔太郎のルビのふりかたは、自作にたいして充分に正当であつたらうか。そしてまた、那珂はもしこのルビを目にしなかったら（つまり作者が後年に、特にルビを附すことがなかったら）、みずから織毛の文字をわたげとよみえたらうか。

《竹》が書かれた大正四年一月前後と、とりわけ《青猫》からあとでは、朔太郎の表出意識に決定的ともいふべきへだたりがあることを、この点にかぎっては那珂はことさら無視している感じである。《月に吠える》の諸作品をいわば《青猫》以後の美意識をもってよみかえるのではなくて、表出の現在においてそれはわたげであつたかせんもうであつたか——と問いをたててみるべきなのだ。

この問いを回避した那珂が、第二にもちだしてくるのは、いささかあやしいな音韻論による権威づけである。以下にその核心部を引用したうえで、全面的に批判しよう。

全篇十三行に終止形が一つもなく、第一行から最終行まで連用中止法がたまたまかさねられ、特に「生え」の語が十行にわたつてかさねられて（七行目、正仮名遣なら「ふるへ」とあるべきところが、「生え」に合わせてわざと「ふるえ」と表記されてゐる）、この各行脚部が作全体の生動的なリズム感を生んでいることは、誰の目にも明らかだらうが、そればかりではない、「竹」(take)、「青竹」(aotake)、「根」(ne)が音韻の上で「生え」(gae)と相乗的に響き合つて、 $\langle a-e \rangle$ の母音がときに $\langle k \rangle$ 子音の軽い破裂音をまじへ、いつそう小ささみに簡勁なリズムをつくり、ここに幻出される竹のイメエジが、単なる竹の物象性をこえた「全く新しい有機体」(『浄罪詩篇ノオト』)として、緊迫した作者内面の生命感覚、その内的痛みのやうなものを読者にまで確かに伝えてくるのだ。そしてさきにみた「纖毛」もまた、まさしく *watage* であることによつて、 $\langle a-e \rangle$ といふ母音の波うつこの作の、いはば音韻の磁場に参与してゐるといはねばならない。「詩、特に日本語の詩に於いて必要なものは、語数律よりむしろ音韻律」(『日本詩歌の韻律に関する原理』)だとする作者内部のリズム感からすれば、当然さうあるべきであらう。もし *senmo* と音よみされるのであれば、この語は音韻によるリズム構成にあづからないだけでなく、漢字の音節の生硬さが、この作全体の中でいささか未消化なものとして感じられるのはあるまいか。

(i) 〈a—e〉という母音の波うつ、相乗的……音韻の磁場——のうたがわしきについて。

那珂の説がこじつけめいてきこえるのは、かれの音韻観が、日本語というより西洋的な音韻感覚にもとづいているからである。日本語では〈ア—エ〉は音をかさねるほど不分明に同化してしまい、相乗効果をなさず、したがって音韻の磁場というほどのものを形成しない。たとえば、ハエの音をしだいにテンポをはやめて発音してみれば、ふたつの母音はしだいにあいまいに二重化し一音化しようとする傾向をさけられない。それに反し、ハイのばあいには、この傾向からあたうかぎりまぬかれる。そしてまた、ハエ(蠅)がハイという転訛音を(地域によっては)生ずることがあるといった例は、なにを意味するか。

べつの例をあげよう——日本語の五十音ではア行は言うまでもなくア・イ・ウ・エ・オの順をなしている。西洋語(英・独・仏等々)では、アルファベットからぬきだされる五母音は、a・e・i・o・uであり、声をだしてとえらばあいもこの順である——このちがいはなにをしめすか。

a・e・i・o・uの順列がしめしているのは、調音点の漸進的な移行である——ということとは個々の母音が、調音点の近接した他の母音にたいしても、ほんらいきわめて明瞭な差異をふくんでなりたっているものであるばあいに、この移行がある自然さをもって可能なこと(順列構成をなすこと)を告げている。この近接と差異の二重性を前提とするかぎりでのみ、那珂の説は成立しえよう——しかしこれは本来的に日本語のもんだいではない。

日本語にとって自然な選択はa・e・i・o・uではなくア・イ・ウ・エ・オであった——それは個々の母音が、日本語では調音点の近接する他の母音とほんらいさほど明瞭な対比をなさず、

したがって五つの母音の順列は、むしろ調音点の近接をさけ、相互のへだたりがもたらす音韻の対比（異化）を原理とすることが必然であるためであった。この自然さは、アイウエオの音順、さらには五十音図の配列形式が、もともとサンスクリット語研究からの借用であるという事実に戻元されて終るだけのものではないだろう。

それはまた、日本語における音韻上の美的原理の所在をもしめしている。さしあたりここでは時枝誠記のするどい洞察を指摘しておくにとどめる――

我が国の詩歌の表現に於いては、寧ろこの異化作用即ち音声の対照の中に表現の美的効果を狙ったものが存在することは認めてよいと思ふ。母音の対照といふことは、調音の円滑なる流動を意味するのであつて、そこに筋肉運動と知覚上の諧調の快感を伴ふ。同一母音、例へば、ア列音或はウ列音の連続は決して諧調ではない。特に句頭句尾に同音が繰返されることは、知覚の単調を強調するために、古来さしあひとして忌まれる理由になつた。又音の交錯にしても、ウオアエイの如き連続は、音相互の連接に明晰を欠くために美的ではない。これに反し、アイウエオの連鎖は、音に変化があると同時に、各音の限界が極めて対立的で明晰である。この変化と明晰との原理の中に国語の音声の美的理念を見出すことが出来はしないか。（国語学原論・五〇六～七頁）

わたがににふくまれる同母音・近接母音の反復のあいまいさ、せんもうにおける撥音をはさんだエ列音とオ列音の対比の変化と明晰――このかぎりでも、わたがにが優位におかれる理由はないにひとしい。

§ 3 文字・音韻・等時拍

(ii) 漢字音の音感の生硬さが、この作全体の中でいささか未消化なもの——であるか。

那珂の論拠は、大正六年に朔太郎が大手拓次あての手紙でのべているところにある。しかしながら、拓次の作中に用いられた香料（コリヨ）の音韻にたいする朔太郎の感受から、漢字の音感一般についての作者（朔太郎）の判断をひきだし、それを纖毛にあてはめるのは、いささか粗放というものだろう。

光るデメン、凍れるフシブシ……などの音に対比して、はたしてセンモウは生硬、未消化としりぞけうるか。あるいはまた、マッングラはどうなのか——もんだいは漢字の音感にかぎられることではないのである。

(iii) 作者にとって、表現の現在においてもっとも重要であつたと考えられることは、纖毛という文字を書かねばならなかつた表出意識の不可避さである。この文字でなければ表象しえない、神経・生理的な根の（解剖的な、あるいは顕微鏡的な、そしてさらには植物的というよりは動物のともいふべき生体組織の）イメージである。言いかえれば制作時の作者は、イメージからしても、音韻からしても、わたげという語を書く必然性も、可能性も、もってはいない。もちろんこの時期の朔太郎にとっては、「漢字熟語の日本語としての成熟度」を、あえてふみこえることなしには、一行の詩も書けないにひとしかった——大正三年秋の作品群が、そうした事情をじゅうぶんにものがたつていよう。

(iv) 語数律よりも音韻律だとする作者内部のリズム感——とはなにか。

もともと那珂の文章は、岡井の主題を無視したヒステリックな反撥に発しており、およそ批評

とよべる質のものではない。《律とモチーフ》の表題がしめすように、岡井は徹底して《竹》における音数律構成を論ずることによって、作者の《モチーフ》「発語」の内部にわけいり、定型としての七五音律にたいする作者の表出意識の格闘をとらえ、さらには、作品が固有の音律リズムをかくとくするにいたるプロセスを、えがきだしている。岡井の立論の方法は、まったく正当である。

日本語では、音数律を捨象して《音韻律》などというものが詩のリズムをなすことなど、まずぜったいにありえないといつてよい。たしかに朔太郎は《リズム》という概念に、きわめて独自の偏向をあたえて理論化をこころみた。《自由詩のリズムに就いて》（一九三三）にいたると、詩のリズムは、音楽というメロディやさらには和声に相当するものとさえ定義され、理念化されている。朔太郎が意図したのは、《根源》としてのリズムを、美的彼岸へと逆転することであった。むしろこの《理念》は、大正四年一月前後には、いまだ実作において確証されるところにまで達してはおらず、作品《竹》がじっさいにしめしているのは、音数律「定型を基軸としたリズム構成であつて、それがいいではない。

十行にわたってかさねられた行脚の「生え」が作全体の生動的なリズム感を生んで——というのは、結果を原因とみなすさかだちである。「生え」の反復が作全体のリズムを生んでいるのであるよりは、作品に固有のリズムをかくとくすることが（この点はあとでのべる）「生え」の反復を可能にしたというべきである。

ほんらいあいまいに同化しかねない生えの母音ア・エが、さいごまでともかくも音韻上の対比「差異をたもちえたのは、反復が終始、基本的には七五音律をうしなわずになされているために、